ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1977

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by a three-part serial number. The first part of the serial number designates the sales list in which the title was first announced. The second part indicates the agent of publication; i.e. the museum, gallery or organisation that was responsible for the publication of the catalogue. The third part of the serial number is the number allotted to that title.

Copyright: Filmed by permission of the copyright holders. The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd.

Location of original: The National Art Library, Victoria and Albert Museum, London, England.

Technical data:

Producing laboratory: Micromedia Ltd, Bicester, Oxfordshire, England.

Wegleitung 234 des Kunstgewerbemuseums der Stadt Zürich
Herausgegeben von Hans Fischli, Arch. BSA
Direktor des Kunstgewerbemuseums und der Kunstgewerbeschule
und Dr. Willy Rotzler, Konservator des Kunstgewerbemuseums

Inhalt

3 Vorwort. Hans Fischli
5 Zu Marcel Duchamp. Max Bill
13 Das »Grosse Glas« und
die »Grüne Schachtel«
von Marcel Duchamp. Serge Stauffer
17 Aus der »Boîte Verte«. Marcel Duchamp
19 Texte von Marcel Duchamp
übersetzt von Serge Stauffer
28 Marcel Duchamp-Biografie. Serge Stauffer

Die Ausstellung »Dokumentation über Marcel Duchamp« wurde
zusammengestellt und eingerichtet von Max Bill, Architekt BSA, Zürich,
unter Mitarbeit von Arnold Fawcus, Trianon Press, Paris,
und Serge Stauffer SWB, Zürich.
Max Bill gestaltete auch die Wegleitung und das Plakat.
Serge Stauffer besorgte die Auswahl und Übersetzung der Texte
von Marcel Duchamp.

Clichés: Walter Nievergelt, Zürich
Satz und Druck: Fabag, Fachschriften-Verlag und Buchdruckerei AG., Zürich
Alle Rechte vorbehalten Printed in Switzerland

L 2646.
24. VI. 1960.

Vor einem Jahr wurde uns für unsere grafische Sammlung ein ausserordentliches Werk angeboten. Kein Buch und keine Mappe, sondern eine Schachtel. Sauberste Buchbinderarbeit, oben auf dem Deckel eine weisse Inschrift auf blauem Grund:

Eau & Gaz
à tous les étages

Inhalt der Schachtel: Sur Marcel Duchamp par Robert Lebel, Trianon Press, Paris.

Willy Rotzler und ich legten auf unserem grossen Tisch Stück um Stück der köstlichen und kostbaren Dokumente aus. Es war wie ein Bad unserer Köpfe, eine herrliche Friktion unserer Gehirnzellen — Lachen und Lächeln, kleine Schrecken und grosses Wundern. Schon damals dachten wir, es sei fast einem Verbrechen ähnlich, die Schachtel mit ihrem Inhalt einfach in den Regalen unserer Sammlung zu versenken, und eigentlich hätten wir am liebsten sofort alles allen zugänglich gemacht.

Dann geriet das Werk doch hinter die Schranktüren, bis eines Tages unser Freund Max Bill an einer Vernissage überfallartig die Frage an mich stellte, ob wir an einer ausstellungsmässigen Dokumentation über Marcel Duchamp interessiert wären. Selbstverständlich sagten wir ja zu diesem ersten Versuch einer Duchamp-Ausstellung in Europa.

Nun freuen wir uns, dass durch Max Bills Initiative diese Ausstellung intelligentester Kunst, die keine Kunst sein will, sondern zum »Entkunsten« der Kunst beiträgt, unseren Freunden gezeigt werden kann. So kommt auch die intensive Forschungs- und Übersetzungstätigkeit unseres Lehrers Serge Stauffer zur Geltung, der sich seit mehreren Jahren mit Persönlichkeit und Werk Duchamps beschäftigt. Ein überaus guter Kontakt mit Herrn Arnold Fawcus, dem Leiter der Trianon Press in Paris, hat viel zum Gelingen beigetragen. Max Bill danken wir auch für die Gestaltung der Ausstellung, für das Plakat und für die Wegleitung.

Die Ausstellungen »Hans Richter. Ein Leben für Bild und Film«, »Mobiles und Stabiles von Alexander Calder« sowie »Edition Mat« und nun die »Dokumentation über Marcel Duchamp« ergeben in unserem Ausstellungsrhythmus eine Linie. Die geplante Ausstellung »Oskar Schlemmer und die Bauhausbühne« liegt in ähnlicher Richtung.

Hans Fischli

Marcel Duchamp

Fotografiert 1953 von Victor Obatz.

Was ich bin? Weiss ich das überhaupt? Ein Mensch, ganz einfach ein »Anser«. (M. D.)

von Max Bill

Marcel Duchamp wollte einst der Anti-Künstler par excellence werden. Er ist der Prototyp des Künstlers geworden. Seine Opposition, die er einst mit Ironie umhüllte und fein säuberlich in Ironie verpackt präsentierte, hat sich als einer der positivsten Beiträge zur Geistesgeschichte des XX. Jahrhunderts erwiesen.

Dass ich diese Ausstellung zu machen anregte und mich ihrer annahm, hat persönliche Gründe, über die ich hier berichten möchte:

Ich traf Marcel Duchamp 1938 in Paris. Ich arbeitete damals an einem Band des Gesamtwerkes »Le Corbusier & Pierre Jeanneret« und für die Herstellung meiner »15 Variationen über ein Thema«, deren Druck in Paris vorbereitet wurde. Pevsners luden uns an einem Nachmittag zum Tee, zusammen mit Marcel Duchamp und Piet Mondrian.

Der Tee bestand zur Hauptsache aus Kaviar (den ich nicht mag) und »Rotoreliefs«. Auf einem Reisegrammofon – das am Boden stand und von Hand auf niedrige Tourenzahlen heruntergebremst wurde – führte uns Marcel Duchamp seine Rotoreliefs vor. Wie immer, wenn ihm etwas nicht ganz behagte oder »zu naturalistisch« erschien, hüllte sich Mondrian in Schweigen. Die Bewegung, die durch die Rotoreliefs erzeugt wurde, die zum Teil naturalistischen Elemente eines primitiven Kintops, beispielsweise »Lampe«, »Montgolfière«, »Poisson japonais«, fanden nicht unsere ungeteilte Zustimmung, es sei denn als optische Phänomene, als Trick, um aus flächigen Gebilden durch Drehen scheinbar Raum zu erzeugen: Neo-Renaissance! Aber diese optischen Spiele nahmen uns dennoch gefangen. Die Serie von Rotoreliefs schenkte mir Duchamp und erklärte, er müsse nun nach Puteaux. Ich anerbot mich, ihn hinauszufahren und wieder zurückzubringen. In Puteaux hielten wir vor einer hohen Gartenmauer mit einer schmalen Tür. Duchamp ging hinein, kam nach 5 Minuten wieder, und wir fuhren zurück. Erst 1945 lernte ich diese Mauer und was dahinter lag näher kennen, dort wohnt noch heute Duchamps Bruder, Jacques Villon, und dort wohnte Frank Kupka.

Die Rotoreliefs hatten mir einen leichten Schock versetzt, denn diese farbigen Scheiben, solange sie nicht in Bewegung waren, hatten eine perfide äusserliche Ähnlichkeit zu einigen meiner eben in Druck gehenden »15 Variationen«, mit denen ich mich seit 1935 abgemüht hatte. Diesem Schock verdanke ich es vielleicht, dass mich das Werk von Marcel Duchamp immer wieder anzog und dass es bis heute für mich aktuell geblieben ist.

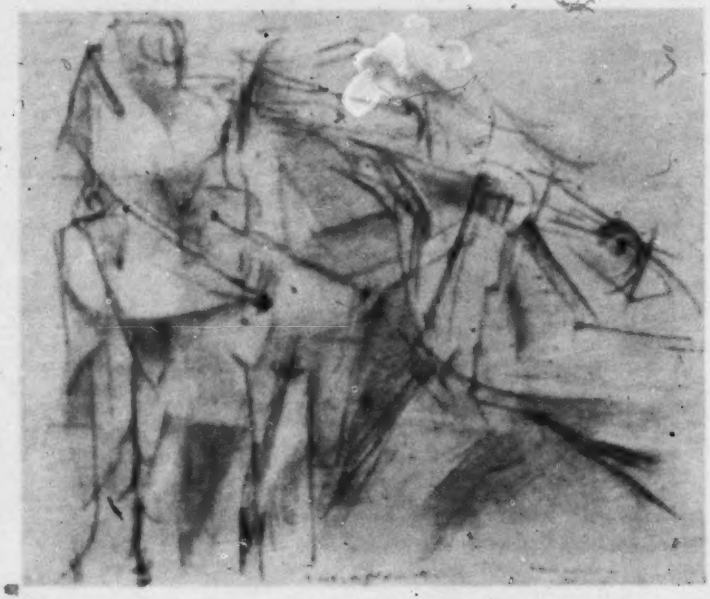
Rotorelief

1935, Durchmesser 20 cm.

Jenes Zusammentreffen ist mit ein Grund für das Zustandekommen dieser Ausstellung, der ersten grossen Einzelausstellung Duchamps in einem öffentlichen Museum; gleichzeitig der einzige authentische französische Ausstellungsbeitrag zu den unter dem Thema Frankreich stehenden diesjährigen Zürcher Juni-Festwochen. Allerdings müssen wir diese Feststellung ein wenig einschränken: Die Ausstellung beginnt am Ende der Festwochen, und sie enthält nur ganz wenige der kostbaren Originale Duchamps, da die meisten davon sich im Museum von Philadelphia befinden und die Vereinigten Staaten auf Wunsch der Stifter Louise und Walter Arensberg nicht verlassen dürfen. Somit bleibt uns für die Ausstellung nur die Möglichkeit ausführlicher Dokumentation.

An Hand dieser Dokumentation sind nun hier die Fragen zu stellen: Was bedeutet das Werk von Marcel Duchamp in der Kunstgeschichte einerseits, und was bedeutet es heute für uns andererseits?

Die kunstgeschichtliche Stellung von Marcel Duchamp ist damit bestimmt, dass er die Ergebnisse der Cézanneschen Bildstrukturen in seinen frühen Jahren aufgenommen hat, diese in einen

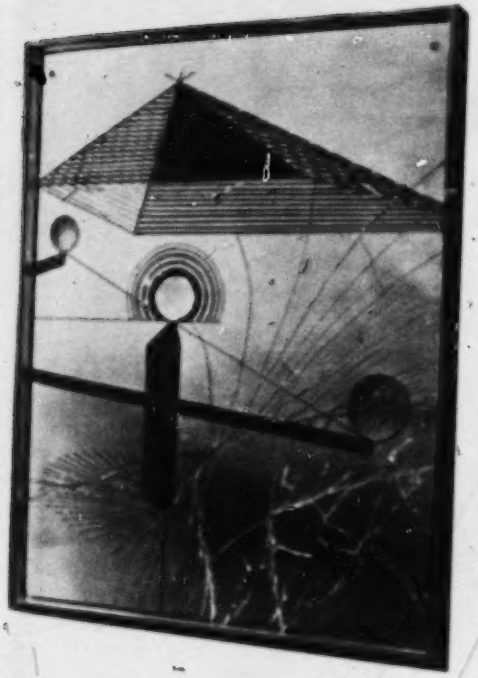


Rotorelief

(optische Scheiben)
1935, ⌀ 20 cm.
1. Auflage 500 Stück, 2. Auflage 1953, 1000 Stück.

Zwei Akte: einer stark und einer rasch

1912. Zeichnung 30 × 36 cm.
Sammlung A. M. F. Boimsel, Paris.



Mit einem Auge während fast einer Stunde von der Nähe anzusehen

1918. Glas, Blei, Ölfarbe usw. 51 : 41 cm. Museum of Modern Art New York, Legat Katherine Dreier.

Kubismus übergeleitet hat, gleichzeitig mit andern, und dass er schliesslich die Bewegungselemente in die französische Malerei übernahm, die von den italienischen Futuristen ausgingen. Diese Elemente führte er zu einer Synthese in seinen Hauptwerken um 1911, vor allem im »Nu descendant un Escalier«, das 1912 im Salon des Indépendants einen Skandal auslöste und zurückgezogen wurde.

Die Auseinandersetzung mit der Darstellung der Bewegung führte bis 1913 zur Erfindung einer neuartigen Bildmechanik. Diese ist einerseits belastet mit Gedanken literarisch-symbolischer Art, andererseits ist hier die Tendenz zu beobachten, eine Art Super-Präzision zur Anwendung zu bringen, die über die geometrisch-mechanische Realität in eine Meta-Realität vorstösst, wo Spiel und Präzision, Idee und Realität, sich decken.

Um 1913 beginnt Duchamp, mit 26 Jahren, sein wesentlichstes Werk: »La mariée mise à nu par ses célibataires, même«. Eine lange Reihe von Vorarbeiten verschiedenster Art sind in diesem sogenannten »Grossen Glas« zwischen 1915 und 1923 zusammengefasst worden. Nicht nur dieses Werk, das in der »Grünen Schachtel« von Duchamp ausführlich dokumentiert ist und über das im Katalog dieser Ausstellung eine Studie von Serge Stauffer steht, begründete den heutigen Ruhm Duchamps, sondern eine Reihe von Erfindungen, die ihren Wert bis heute behalten haben, vor allem die sogenannten »Readymade«; das heisst die Auswahl und Interpretation irgendwelcher Gegenstände.

Schliesslich verweise ich auf Duchamps Versuche der »Präzisions-Optik«, die zu den »Rotoreliefs« führten, nachdem er im Film »Anémic Cinéma« solche Wirkungen 1926 schon mit Hilfe eines speziell konstruierten Apparates erzeugt hatte.

Das »Grosse Glas«, 1923 nach mehreren Unterbrüchen fertiggestellt, von Duchamp als endgültig unvollendet bezeichnet, wurde in New York 1926—27 ausgestellt. Auf dem Rücktransport von der Ausstellung zersprangen die Gläser. Dadurch ist dieses Meisterwerk auf merkwürdige Art nicht nur »unvollendet« geblieben, sondern auch »irreparabel« geworden.

Inzwischen hatte sich aber Duchamps eigentliche Tätigkeit auf ein anderes Gebiet verlagert: das Schach. Es ist für seine Entwicklung nicht unwesentlich, dass er sich früh mit dem Schachspiel befasst hat und es auf diesem Gebiet sehr weit brachte, so dass er Frankreich an internationalen Wettspielen vertrat und 1932 über Endspiele zusammen mit Halberstadt ein Buch

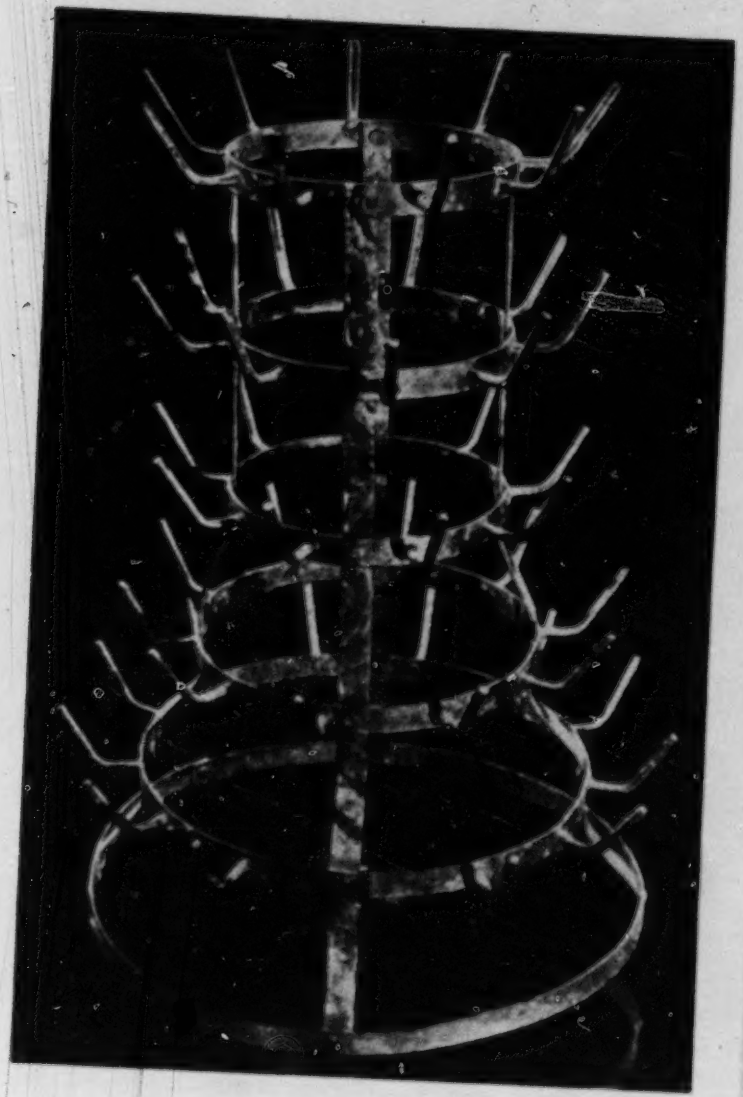
veröffentlichte. Die Grenzlage zwischen Bedeutung, Folgerichtigkeit und Spiel ist das eigentliche Element, das Duchamp auch in der Kunst eingeführt hat, und hier finden wir die Beziehungspunkte zwischen sonst so wesensverschiedenen Künstlerpersönlichkeiten wie Duchamp, Klee und Vantongerloo. Dieses gleiche Umklappen des Denkspiels in die künstlerische Realität, dieses Setzen von Spielregeln und Geben von Spielfreiheiten, das Schaffen offener Systeme, wie Klee es so richtig ausführte: »Die Kunst spielt mit den höchsten Dingen ein unwissend Spiel und erreicht sie doch«, kennzeichnet ihr Werk, das auch beim Eingehen der grössten Risiken Kunstwerk wird und damit den bekannten Satz von Schwitters rechtfertigt: »Alles, was ein Künstler spuckt, ist Kunst.«

Duchamp hat sich immer wieder schriftlich geäussert. Eine Auswahl seiner Feststellungen ist im Katalog dieser Ausstellung abgedruckt, ausgewählt und übersetzt von Serge Stauffer, der seit Jahren Material gesammelt hatte für ein Buch über Marcel Duchamp. Bei den Vorbereitungsarbeiten zu dieser Ausstellung stiess ich auf seine Tätigkeit, und es hat uns viel Arbeit und Zeit gespart, dass er seine sorgfältigen Textübertragungen zur Verfügung gestellt hat, und ich möchte daran meinen Dank und die Hoffnung knüpfen, dass es gelingen möge, die Arbeit Serge Stauffers zu einem guten Ende zu führen. Mein Dank gehört auch Arnold Fawcus, dem Verleger der grossen Duchamp-Monografie, die in seiner Trianon Press erschien, geschrieben von Robert Lebel. Mr. Fawcus hat — durch seine wertvolle Hilfe bei der Beschaffung des Ausstellungsgutes und der Dokumentation — am Zustandekommen dieser Ausstellung grossen Anteil.

Und nun zurück zur zweiten Frage, weshalb Duchamp für uns heute von besonderer Bedeutung ist, nachdem wir festgestellt hatten, dass er selbst nicht nach dem ästhetisch Wertbaren suchte, aber durch konzessionsloses Nicht-Ästhetisieren gerade ästhetische Erfindungen produzierte, die durch ihre Neuheit eine neue Ästhetik — oder vielleicht die wirklich alte — manifestiert haben. Dies betrifft nun auch die »Readymades«, von denen hier die Rede sein soll. Gedacht, wie Duchamp selbst sich ausdrückt: »Eine Fixzange kaufen als Readymade«, oder wie er es gemacht hat mit der »Porte-Bouteilles«, 1914, ein Flaschenständer, dem eine Reihe ähnlicher Gegenstände folgte, die er als Readymade (= Vorgefertigtes) signierte und in Kunstausstellungen zeigte. Hier liegt nun die merkwürdige Tatsache vor, nämlich, dass Dinge, die ausdrücklich

Velo-Rad

Nachbildung des von 1917 – 1918 entstandenen Readymade:
Kombination eines Velo-Rades mit einem Hocker



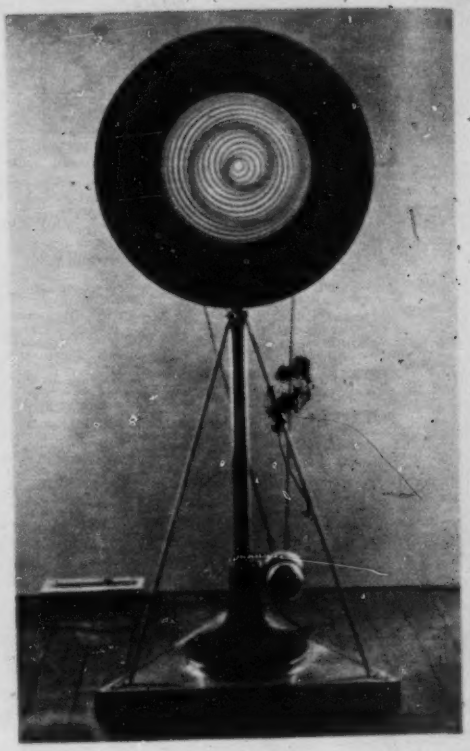
Flaschenträger

1914. Readymade aus galvanisiertem Eisen.

nicht von ästhetischen Wertungen her gesehen werden, durch den Wählenden, durch die Art der Wahl, zu ästhetischen Werten werden und durch die Zeit eine neue Bedeutung gewinnen. Oder: Ganz gewöhnliche Dinge werden in unerwartet neuen Zusammenhang gebracht, bewusst provozierend scheinbar unsinnig ins Museum gestellt, Dinge aus der täglichen Umgebung, dem täglichen Gebrauch. Worin liegt der Sinn? Ist so etwas nie vorgekommen? Gewiss: Wir müssen sehen, was in den Museen steht, und es prüfen: Wenn ein x-beliebiger Gegenstand 1000 Jahre alt ist, gelangt er a priori als Kunstwerk ins Museum. Je älter — je wertvoller — je mehr Kunst. Ist also eine Aufwertung der Gegenstände des täglichen Lebens gemeint? Sollte die fatale Kluft zwischen Kunst und täglichem Leben überbrückt werden? Wahrscheinlich war das nicht Duchamps Absicht. Und doch ist es kein Zufall, dass gleichzeitig mit seinen dadaistischen Demonstrationen die ersten Ansätze zur Gestaltung einer der heutigen Zivilisation entsprechenden, verbesserten Umwelt stehen, die auf eine Integration der Kunst ins tägliche Leben hinzielten: die gesamte Umgebung — das ganze Leben — als Kunst. Ich glaube, darin den Kern von Duchamps Funktion als Denker und Künstler, Kritiker und Interpret zu sehen, und *einen* der Gründe für seine heutige Aktualität.

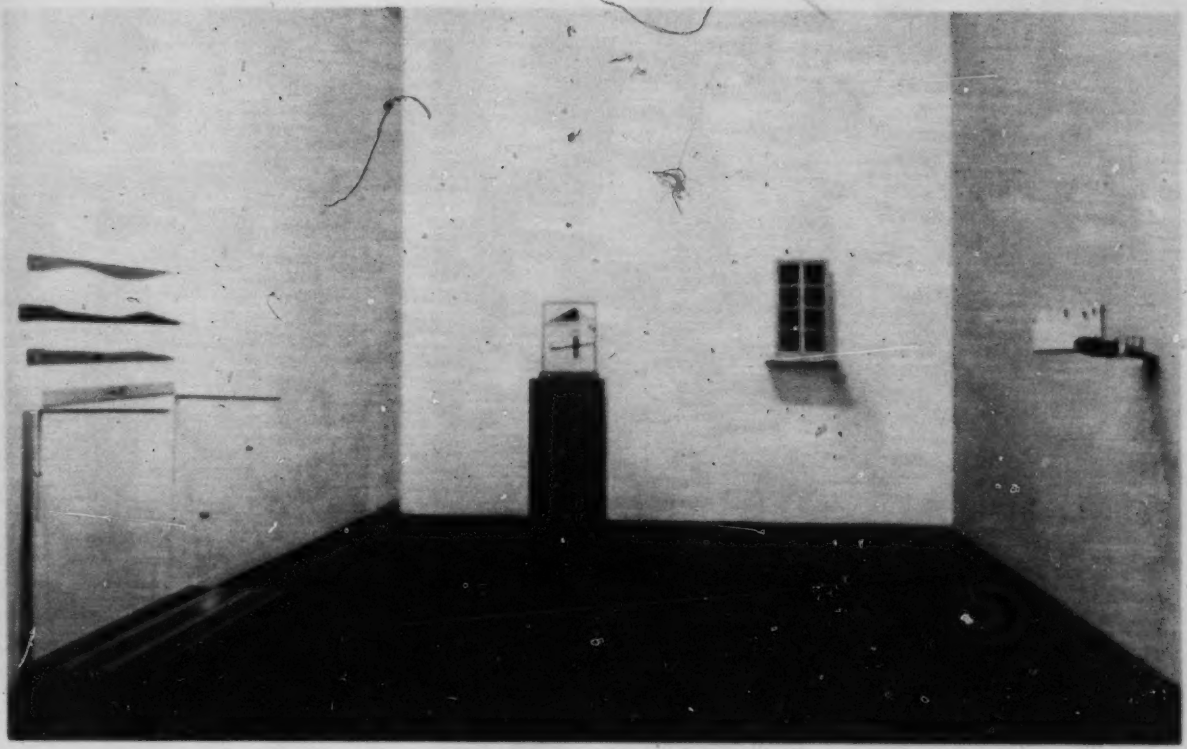
Noch ein weiteres, weites Gebiet wäre hier anzuführen, auf dem Duchamp Leistungen aufzuweisen hat, deren Tragweite noch nicht genügend erkannt ist: die Sprache. Duchamp hat durch eine Mischung von Spiel und Kombinatorik Wortgebilde geprägt, die leider im Deutschen schlecht wiedergegeben werden können. Er hat zwischen Sprache und Schreibe, der Schreibe Doppelsinnigkeiten der Sprache eingeflochten und damit zum Beispiel das »Objet d'Art« in ein »Objet-Dard« verwandelt oder mit seinem Pseudonym Rrose Sélavy, das er als Name einer weisen Dame vorstellte: »c'est la vie« (so ist das Leben) ein hintergründiges Spiel getrieben. Aber auch sonst: wer seine Texte liest, stösst auf unzählige Schöpfungen, deren kombinatorischer, ästhetischer, philosophischer und kritischer Wert erst noch erkannt sein will.

Seit der Zerstörung des »Grossen Glases« hat Marcel Duchamp seine schöpferische Arbeit sehr eingeschränkt. Der Künstler, der mit zarten Cézannistischen Werken begann und schliesslich die Ästhetik zerstören wollte, der wohl einer der fruchtbarsten Anreger ist in der Kunst des XX. Jahrhunderts, hat nur noch selten etwas Neues der Gruppe seiner alten Werke zugefügt. Seine Tätigkeit hat



Rotations-Halbkugel

(Präzisionsoptik)
1925. Mit Gestell 150 : 70 : 50 cm. Sammlung Madame H. P. Roché, Paris (siehe auch S. 35).



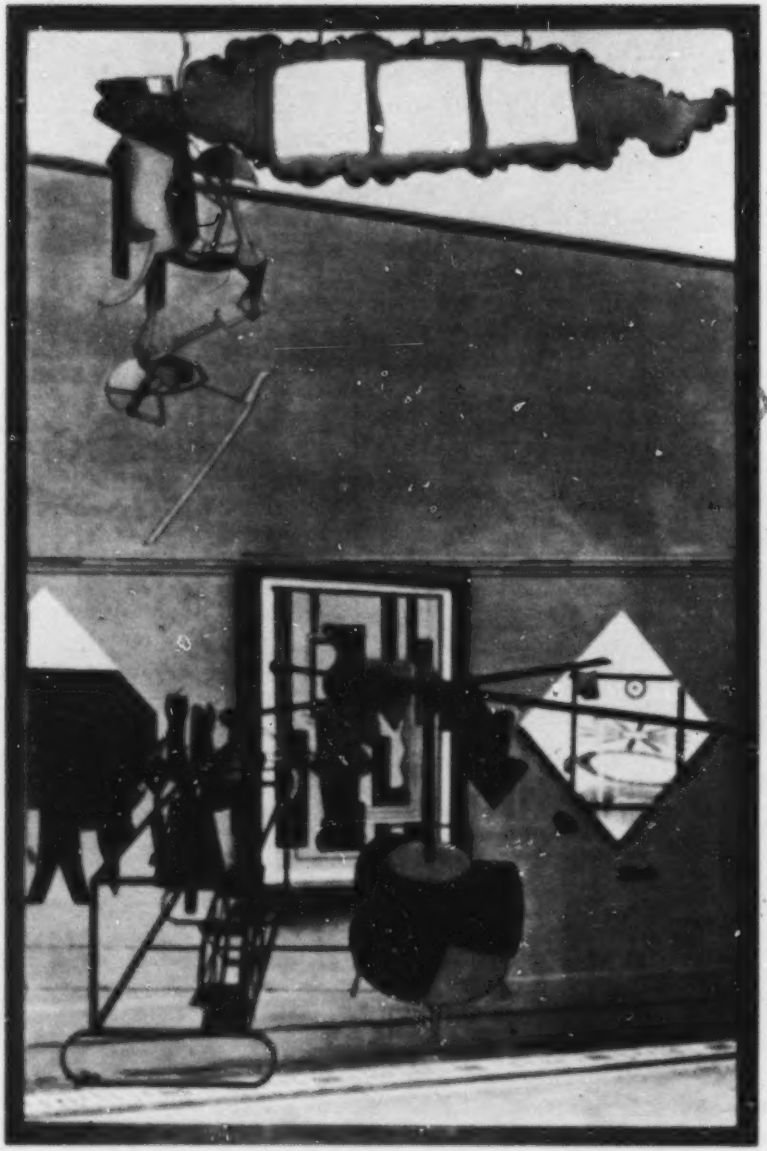
Ausstellung des Legates Katherine Dreier im Museum of Modern Art, New York, 1953.

Stal mit Werken von Marcel Duchamp: »Drei Stoppage-Massnormen« (1913–14), »Mit einem Auge während fast einer Stunde von der Nähe anzusehen« (Glasbild 1918), »Fresh Widow« (Readymade 1920), Entwürfe für Schachfiguren, Stereoskopische Fotografie.

sich mehr und mehr auf die authentische Interpretation und Dokumentation seiner eigenen unveränderten Absichten beschränkt, und auf die Präsentation seiner Freunde, dabei vor allem von Constantin Brancusi, dessen erste amerikanische Ausstellung er organisierte, und später den Surrealisten und Dadaisten.

Duchamp war immer weise gewesen in der Wahl seiner Mittel. Er wusste, als er seinen eigenen entscheidenden Beitrag geleistet hatte, sich der Gefahr der Selbstnachahmung zu entziehen. Gerade das kann ihm nicht hoch genug angerechnet werden, und auch darin könnte er ein zu befolgendes Beispiel sein.

Max Bill



La Mariée mise à nu
par ses célibataires, même
(Das grosse Glas).

1915—23. Ölfarbe und Bleidrähte
zwischen zwei Glasscheiben
280 × 173 cm. Museum Philadelphia
Sammlung Arensberg, Legat
Katherine Dreier.

Aufnahme aus der internationalen
Ausstellung von moderner Kunst im
Brooklyn Museum, 1926—27.
In der Durchsicht Bilder von
van Doesburg, Léger, Mondrian.

Das »Grosse Glas« und die »Grüne Schachtel« von Marcel Duchamp

von Serge Stauffer

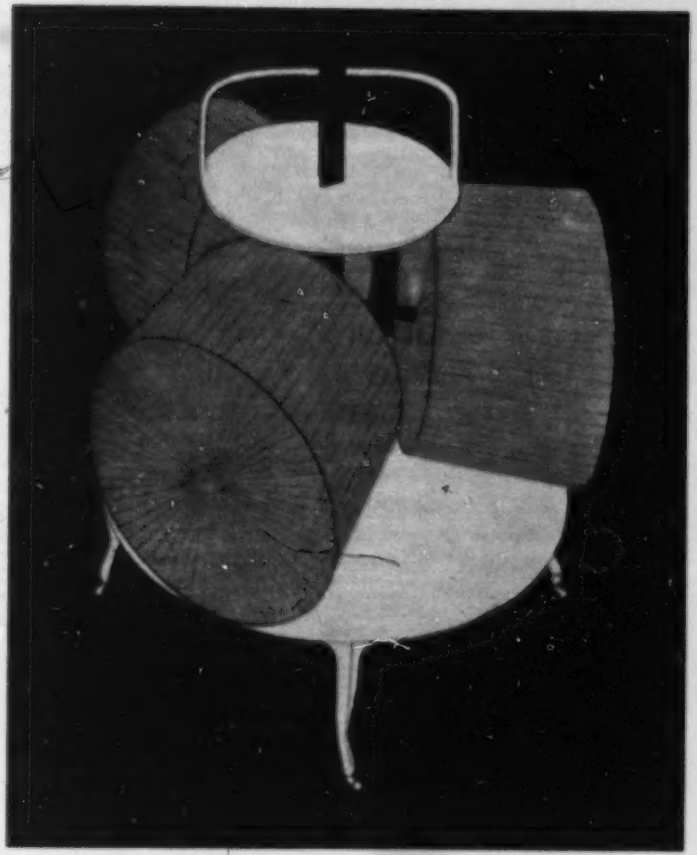
Angefangen bei den »Normalmass-Stoppagen« (= Zufall in Konserven) bis zum Prinzip der »Oszillierenden Dichte« (aus Herablassung ist ein Gewicht beim Abstieg schwerer als beim Hinaufsteigen), entwickelte Marcel Duchamp das System einer möglichen Wirklichkeit, welches zustande kommt, »indem man die chemischen und physikalischen Gesetze *ein wenig ausdehnt*«. Als Generator, Transformator oder Katalysator spielt die Ironie darin die Rolle eines Schiedsrichters. Sie wird definiert als »Bejahungsironie, im Unterschied zur negierenden Ironie, die bloss vom Lachen abhängt«.

Gedanken solcher Art und minuziöse Beschreibungen, Pläne und Skizzen einzelner Bildteile befinden sich in der 1934 publizierten »Grünen Schachtel« von Marcel Duchamp, mit dem Titel: »*La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*«*). Sie stellt den Werdegang und den Verlauf des gleichnamigen grossen Glasbildes von 1915—1923 dar: Gebrauchsanweisung, Spielregeln . . . unentbehrlicher Katalog für die Betrachtung dieses einmaligen Werkes, das die Momentaufnahme eines bewegten Geschehens sichtbar macht. (Die materielle Gestalt des Bildes ist »nur ein *Beispiel* . . . ein Beispiel ohne repräsentativen Wert, das jedoch *das Mehr oder das Weniger erlaubt*«.)

Diese Abhängigkeit des visuellen Gebildes von seiner sprachlichen Beschreibung zeigt, wie wichtig für Duchamp das »Verfahren« war, der »Weg zu . . .« Seit dem »Porträt« von 1911 bis zu den späten »Rotoreliefs« bildete die Bewegung eines seiner Hauptanliegen. Seine Untersuchungen erstreckten sich vom gemalten Bild über optische Maschinen bis zum Film, und stets ging es ihm darum, adäquate Mittel zu finden, um Bewegung möglichst direkt darzustellen (»In diesem Leben befassen wir uns nie mit Absolutem, nicht wahr? — Wir befassen uns mit dem, was sich im Fluss befindet, nicht mit dem, was vollendet und beständig ist . . .«). Seine wichtigste Lösung dieses Problems war die »Grüne Schachtel«, dem drei Meter hohen Glasbild zugehörig. Hier wurde die Bewegung wortwörtlich auf den Betrachter übertragen; — sie besteht in einem ständigen Hin und Her zwischen Text und Glas.

Anlass zu dieser Lösung mochte ein grundlegender Zweifel an der Wirksamkeit gemalter kinetischer Darstellungen gewesen sein — ein Zweifel, den Duchamp später einmal folgendermassen formulierte: »Die einzige wahre Kritik, die an meinem Bild ‚Akt die Treppe herabsteigend' von 1912, und überhaupt an vielen modernen Werken geübt werden kann ist die, dass seine Formen ein

*) 320 Exemplare — darunter 20 Luxusausführungen — einer grünüberzogenen Kartonschachtel, 93 Dokumente (Reproduktionen, Photographien, faksimilierte Texte) enthaltend. — 33 × 28 cm, Edition Rrose Sélavy, Paris 1934.



Schokoladen-Mühle No 2

1914. Ölfarbe, Draht, Bleiminen auf Leinwand, 65 : 54 cm. Museum Philadelphia / Sammlung Arensberg.

Augenzeugen

1920. Zeichnung in Kohlepapier, 50 : 37,5 cm. Museum Philadelphia / Sammlung Arensberg.

willkürliches Muster bilden, das um seiner eigenen Schönheit willen betrachtet werden kann, während man die eigentliche Botschaft, die es in sich trägt — die Bewegung — vergisst.« Dieser Einwand gegen die ästhetische Wirkung seiner früheren Werke führte Duchamp folgerichtig zu einer »Präzisions-Malerei«, die nach seinen Ausdrücken mit »Indifferenz-Schönheit« ausgestattet sein musste: d. h. eine genaue Umrisszeichnung, eigen sogenannten »Grundplan« der Bewegung herstellen — möglichst ohne

Dazwischentreten der Hand —, und das Ganze präzis beschrieben.

Öfters hat Duchamp auf die Wichtigkeit des Betrachters hingewiesen, der erst ein Kunstwerk vollendet, indem er sich damit befasst. (»Es sind immer die ‚Anschauer', welche ein Bild machen« — »Der Betrachter bringt das Werk in Berührung mit der Aussenwelt; indem er seine inneren Qualitäten entziffert und interpretiert und damit seinen Beitrag zum schöpferischen Akt liefert«.) Darin liegt nicht das Unvermögen eines auf der Strecke gebliebenen Künstlers, sondern die notwendige Folgerung aus der Erfahrung des lebendigen Prozesses. Durch die Verschmelzung eines optisch Dargestellten mit einem sprachlich Beschriebenen, gelang es Duchamp, den Betrachter in das bewegte Kontinuum einzuordnen, durch das ein Werk mit der Umwelt verbunden ist.

Einerseits benötigte er dazu eine besondere Sprache — ein »Alphabet«, von dem er wusste, dass es »sehr wahrscheinlich nur für die Schrift dieses Bildes passt« (»Aufspuren der ‚*Primwörter*', die nur durch sich selbst und durch die Einheit ‚teilbar' sind«). Andererseits gelangte er zu einer neuartigen Verwendung der Technik des Glasbildes, indem er Bleidrähte und Farben zwischen Glasplatten einschloss. Die Komposition des Bildes kann sich andauernd verändern: durch den Wechsel des Hintergrundes, durch die Spieglung des Betrachters im Glas . . .

Beim Inhalt der »Grünen Schachtel« handelt es sich um ein imaginäres Spiel mit den Gegensätzen: die Braut (oben im Bilde) und die Junggesellen (unten) — samt ihrem »männlichen« Attribut: die »Junggesellen-Maschine«. Offensichtlich geht es darum, diese Gegensätze zu vereinen. Eine Reihe von Spielformen, welche einzeln benannt werden, haben in diesem »Räderwerk« ihre genau umrissene Funktion. Im Gegensatz zum Schachspiel (z. B.) ist die Anfangsposition nicht gegeben: das Spiel verläuft im Kreis. Es ist ein in sich abgeschlossenes Ganzes, ein Wandelgang in vier Richtungen —

Duchamp's Spiel, von dem das »Grosse Glas« eine einzige Spielposition abbildet, ist eminent nahthaft. Durch seine weitmaschige Konzeption hindurch formen sich Einsichten, Empfindungen und Wünsche, die den ganzen Menschen betreffen. Es ist allerdings nicht sehr leicht, das Spiel in Bewegung zu setzen, denn »der eigentliche Motor ist unsichtbar«, sagt Duchamp.

Serge Stauffer

Literaturhinweis:

Die Zitate von Marcel Duchamp sind folgenden Texten entnommen:

1. »The Western Round Table on Modern Art« (»Modern Artists in America«, First Series, Wittenborn, New York, 1951).

2. »Marcel Duchamp's ‚Frankenstein'« (»Art Digest«, Nr. 7, Januar 1938, New York).

3. »Marcel Duchamp, vite« (»Le Surréalisme, même«, Nr. 2, Paris, Printemps 1957).

4. »The Creative Act«, Vortrag von Marcel Duchamp (»Art News«, Nr. 4, Sommer 1957, New York).

(3) und (4) auch in »Marchand du Sel — Ecrits de Marcel Duchamp«, Le Terrain Vague, Paris, 1959.

Vorwort

Gegeben sei 1. der Wassertall
2. das Leuchtgas,
man bestimme die Bedingungen der
momentanen Ruhe (oder allegorischer Schein)
einer Reihe [einer Gesamtheit] kleiner Geschehnisse,
die einander durch Gesetze zu bedingen scheinen,
um das Zeichen der Übereinstimmung hervorzuheben
zwischen, einerseits, *dieser Ruhe* (die unzähliger
Exzentrizitäten fähig ist) und,
andererseits, einer *Auswahl von Möglichkeiten*,
die durch diese Gesetze legitimiert sind und diese
erst ermöglichen.

Für momentane Ruhe — den Ausdruck ultra-rapid
hineinbringen

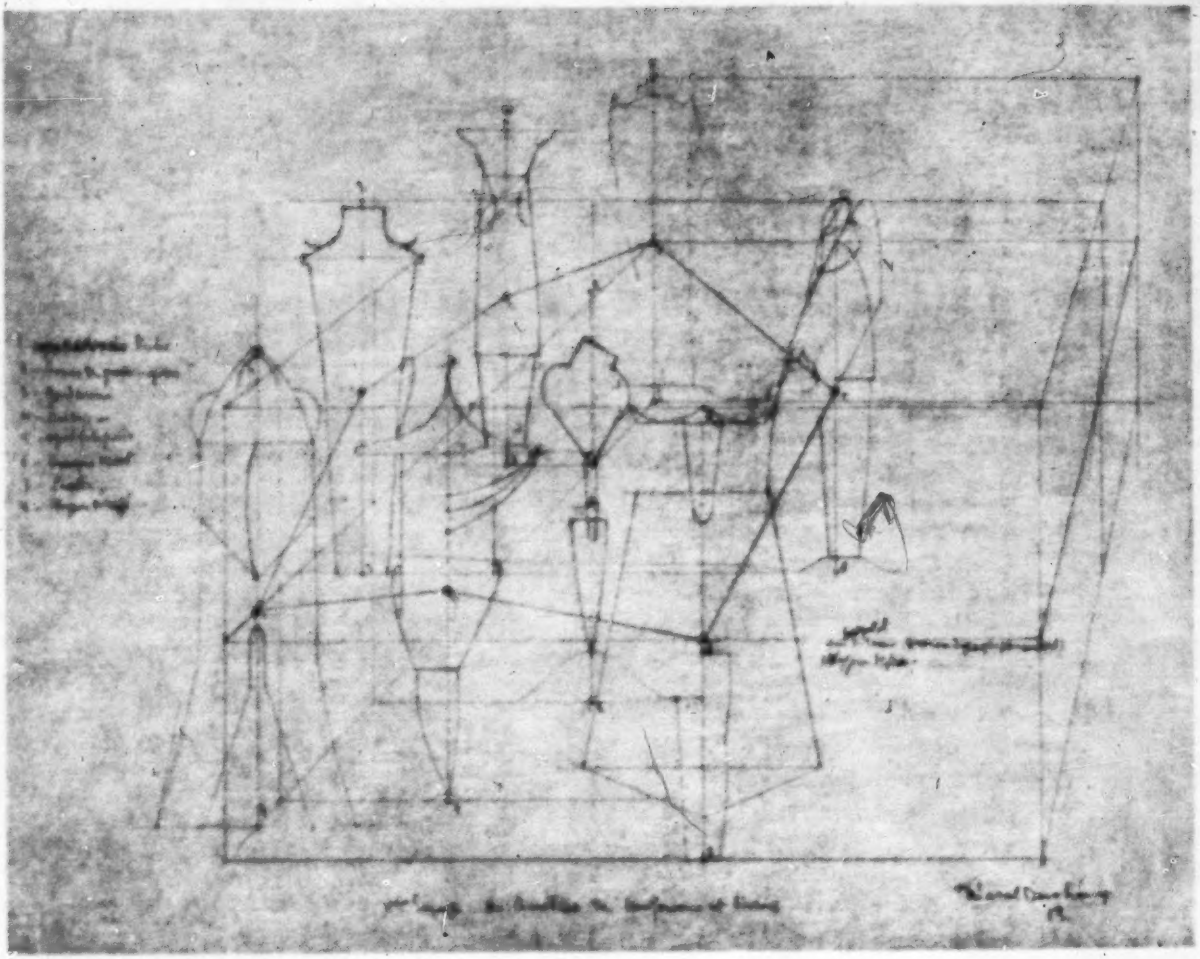
»Man bestimme die Bedingungen einer besseren
[besten] Exposition der ultra-rapiden Ruhe
[der ultra-rapiden Pose (= allegorischer Schein)
einer Gesamtheit . . . . . etc.

Eine Art Untertitel

Verspätung aus Glas

»Verspätung« gebrauchen anstelle von Bild oder
Gemälde; Bild aus Glas wird zu
Verspätung aus Glas — aber Verspätung aus
Glas will nicht heissen Bild
auf Glas —
Es ist einfach ein Mittel,
um die in Frage stehende Sache
nicht mehr als Bild zu
betrachten — daraus eine Verspätung
machen im allerallgemeinst Möglichen,
nicht so sehr in den verschiedenen Bedeutungen,
die das Wort Verspätung annehmen kann, sondern
vielmehr in deren unentschiedenen Vereinigung
»Verspätung« — / eine Verspätung aus Glas,
so wie man sagen würde ein Gedicht in (aus) Prosa
oder ein Spucknapf aus Silber

— Provisorische Farbe: die männischen Formen. Sie sind
vorläufig mit Mennig überstrichen, bis jede von
ihnen ihre Farbe erhalten wird, wie
Krocketschläger.



Erste Skizze für:
Friedhof der Uniformen und Livreen

1913, Bleistiftzeichnung, 31 : 40 cm.
Museum Philadelphia / Sammlung Arensberg.

Gegeben sei das Leuchtgas.
Fortschritt (Amelioration) des Leuchtgases bis zu den Abflussebenen.

Männische Gussformen.

Unter Erosmatrize versteht man die Gesamtheit der 8 hohlen Uniformen oder Livreen, die bestimmt sind, dem Leuchtgas 8 männische Formen zu verleihen, (Landjäger, Kürassier etc.)

Die so erhaltenen *Abgüsse* des Gases würden die Litaneien vernehmen, die der Leiterwagen rezitiert, Refrain der gesamten Junggesellen-Maschine, ohne dass *sie* je die Maske überwinden können — Sie wären wie eingewickelt gewesen, längs ihrer Reue, von einem Spiegel, der ihnen ihre eigene Komplexität zurückgeworfen hätte in einem Grad, der sie ziemlich onanistisch halluzinierte. (Friedhof der Uniformen oder Livreen)

Jede der 8 männischen Formen oberhalb und unterhalb einer gemeinsamen horizontalen Ebene gebaut, der sog. Sex-Ebene, die sie im Sex Pt. schneidet.

(Hinweis auf Zeichnung)

oder: Jede der 8 männischen Formen wird von einer horizontalen imaginären Ebene in einem Punkt, dem sogenannten Sex-Punkt, geschnitten.

Die Möglichkeit verlieren, 2 gleichartige Dinge zu unterscheiden, zu identifizieren —

2 Farben, 2 Rockspitzen
2 Hüte, 2 belieb. Formen.
Zur Unmöglichkeit gelangen —
an genügendem visuellem Gedächtnis,
um von einem Gleichartigen zum andern
den Eindruck im Gedächtnis zu transportieren.
——— Gleiche Möglichkeit
mit Klängen, mit Geruchlichkeiten.

Eine Gesellschaft gründen,
deren Mitglieder die Luft
bezahlen müssen, die sie einatmen
(Luftzähler; Gefängennahme
und verdünnte Luft, im
Falle des Nichtzahlens,
Erstjcken bei
Bedarf. (Luft abschneiden)
unter der Bedingung dass (?)
Der gewöhnliche Ziegel befriedigt den Knoten.
to be tired of

Leiterwagen — Schlitten — Schienengleiter

Die Litanien des Leiterwagens

Träges Leben.
Lasterkreis.
Onanie.
Horizontal.
Hin und Zurück
auf den Prellbock.
Schundware-Leben.
Billige Konstruktion.
Blech, Stricke,
Eisendraht.
Holzwinden
mit Exzenter.
Monotones Schwungrad.
Satzprofessor.

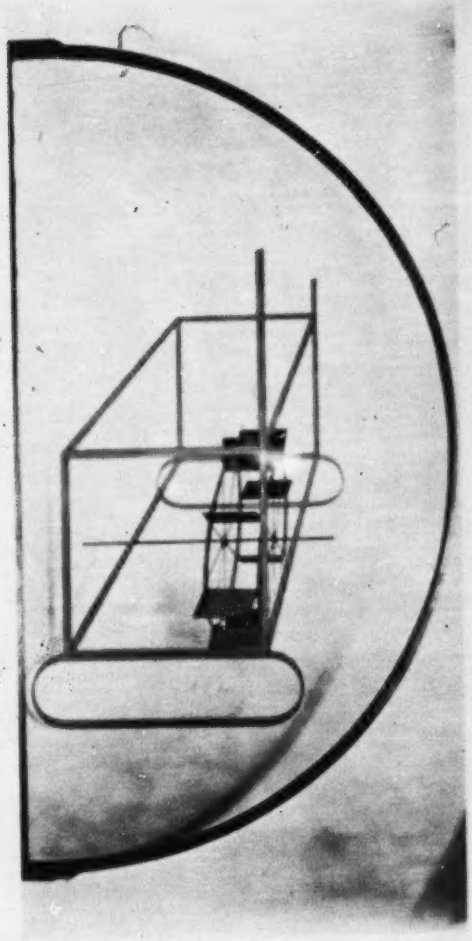
Schema des
Leiterwagens
zeichnen.

Der Leiterwagen wäre aus Stäben
von *emanzipiertem Metall* gebildet;
der Leiterwagen hätte die
Eigenschaft, sich ohne Gewichts-
widerstand einer Kraft hinzugeben,
welche *horizontal* auf ihn einwirkt.
(Siehe Absturz des Gewichts in Form
von Bénédictine-Flaschen.)

Der auf Kufen montierte Schlitten, in einer
unterirdischen Schiene eingespannt, kommt —
nachdem er von A nach B gezogen wurde — in seine
1. Stellung zurück durch das Phänomen der
*Inversion der Reibung**. Die Reibung der Kufe auf der
Schiene [anstatt sich in Wärme umzuwandeln] wird
umgesetzt in Zurück-Kraft, die gleich gross ist wie die
Hin-Kraft (dieses Phänomen in Beziehung stehend
mit Emanzipation des Metalls, das den Körper der
Stäbe des Schlittens bildet).

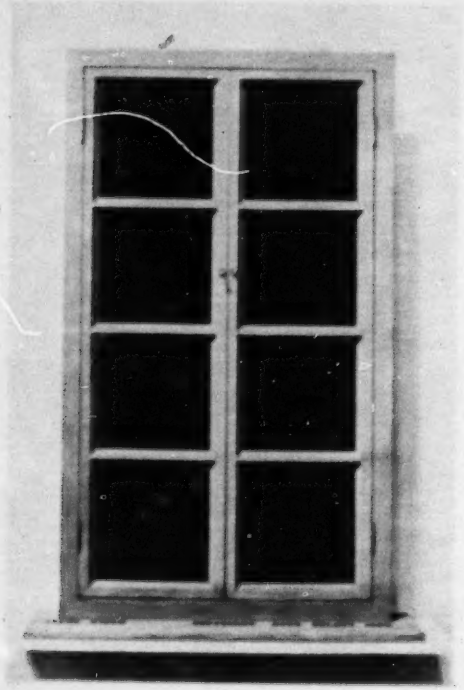
* *Prinzip:*
reintegrierte
Reibung

Rasierklingen, die
gut schneiden, und die
Rasierklingen, die nicht
mehr schneiden.
Die ersteren haben
»Schneid« in Reserve.
— Diesen »Schneid« oder
»Schnitt« ausnützen.



Schlitten mit Wasserrad in benachbarten Metallen

1913—15. Halbrundglas 152,5 : 84 cm, Glas, Blei und Bleidrähte. Museum Philadelphia / Sammlung Arensberg.



Die »Readymade« präzisieren.
indem man sich für einen
Moment der Zukunft (den und den Tag,
Datum, Minute) »ein Readymade
vormerkt«. — Das Readymade
kann hierauf gesucht werden. —
(mit genügender Frist)
Die Hauptsache ist denn also
dieser Chronometrismus, diese Momentaufnahme,
wie eine Rede, die bei irgendeinem
Anlass gehalten wird, aber *zu der und der Stunde*.
Es ist eine Art Rendez-vous.
— Datum, Stunde, Minute natürlich auf
dem Readymade eingetragen, als *Information*.

gleichfalls die exemplarische Seite
des Readymade.

Reziprokes Readymade — einen Rembrandt
als Bügelbrett benützen. —

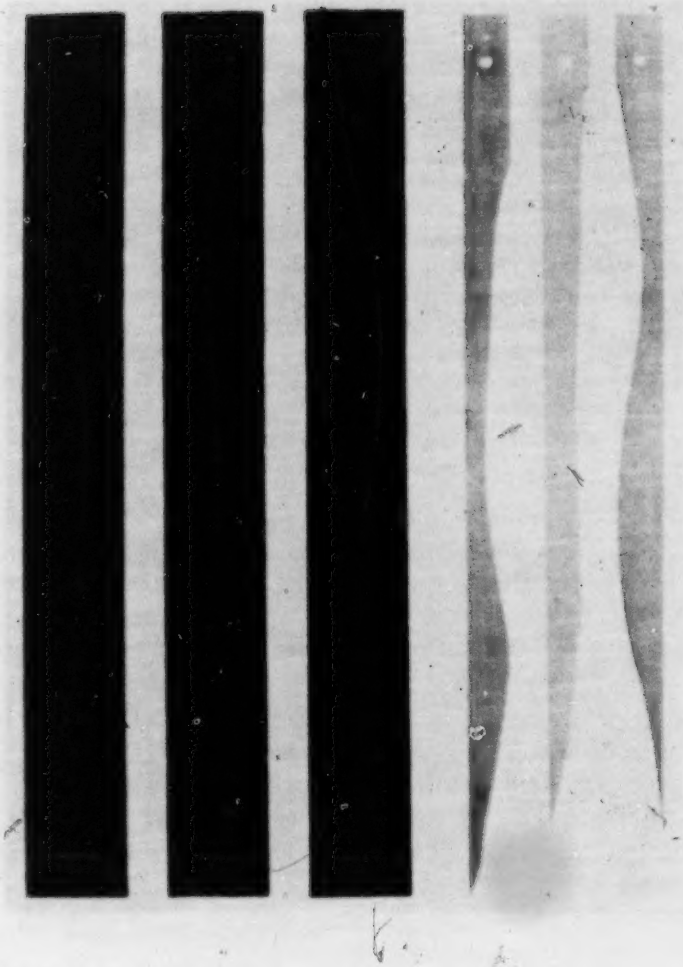
Ein krankes Bild
machen oder ein
krankes Readymade.

Eine Eiszange
kaufen als
Readymade.

Fresh Widow.

1920 Holzrahmen mit gewachsten Ledervierecken.
77,5 : 45 cm. Museum of Modern Art New York,
Legat Katherine Dreier.

Die Zahl der Readymade pro Jahr
einschränken (?)



Drei Stoppagen — Massnormen

1913—14. Über diese Schreibe Duchamp nachfolgende Texte. Museum of Modern Art New York. Legat Katherine Dreier (siehe auch Abbildung S. 31).

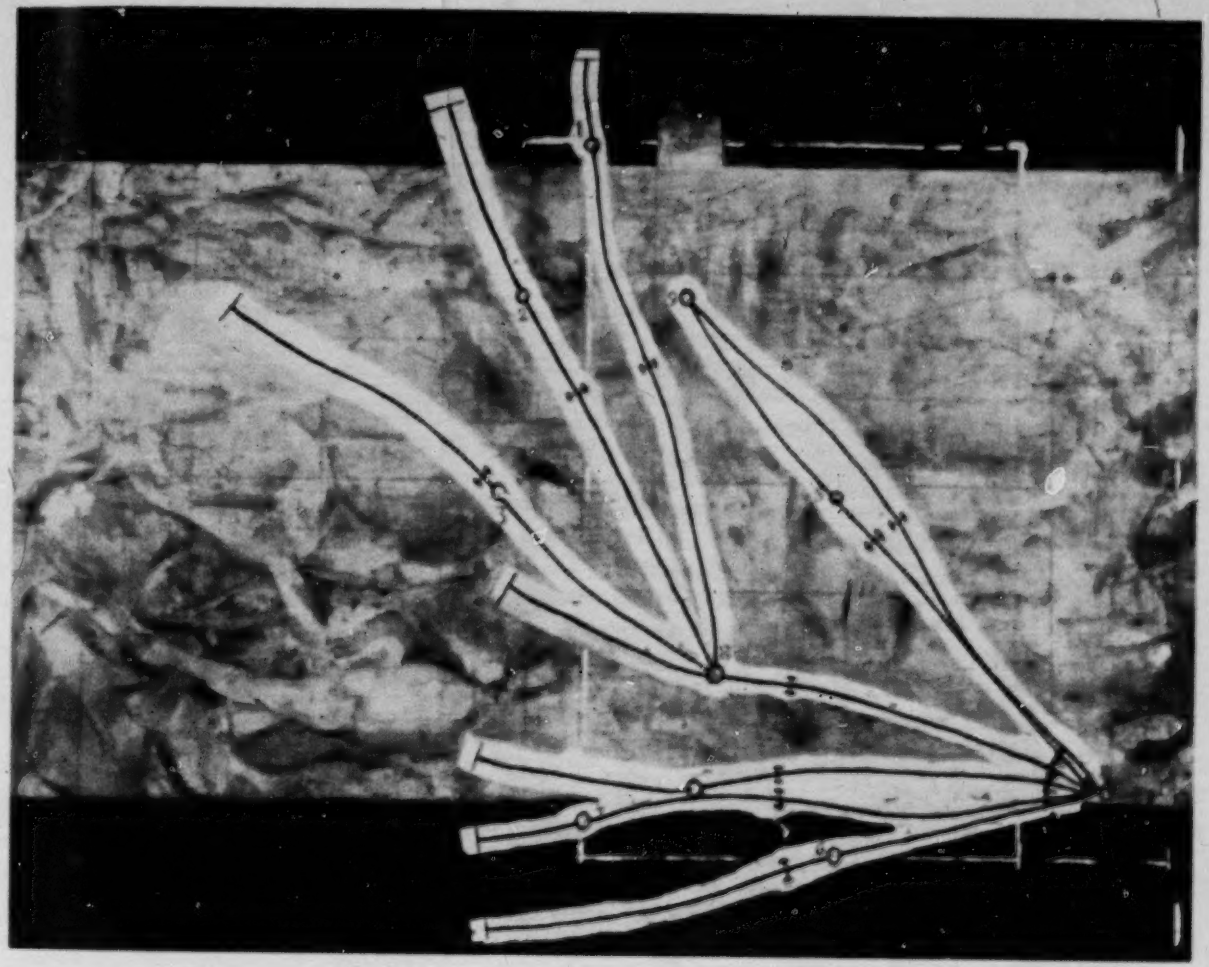
Die Fabrikationsidee

—— Wenn ein horizontaler / gerader Faden von einem Meter Länge aus einem Meter Höhe auf eine horizontale Ebene herunterfällt, sich *nach Belieben* verändert und eine neue Figur der Längeneinheit ergibt. ——

3 Normalmass-Stoppagen —

—————— Zufall in Konserven.

1914.



Netz der Stoppagen.

1914. Leinwand 147 : 195 cm. Privatbesitz New York.

Ich habe mich gezwungen, nur selber zu widersprechen, um zu vermeiden, dass ich meinem eigenen Geschmack nachfolge. (1)

Ironie ist ein spielsamer Weg, um etwas zu akzeptieren. Meine Ironie ist die Ironie der Indifferenz, ist »Meta-Ironie«. (1)

In diesem Leben befassen wir uns nie mit Absolutem; nicht wahr? Wir befassen uns nur mit dem, was sich in Fluss befindet, nicht mit dem, was vollendet und beständig ist . . . (2)

Das grosse Ziel meines Lebens bestand in einer Reaktion gegen den Geschmack. (5)

Der Geschmack erzeugt eine sinnliche Empfindung, keine ästhetische Emotion. Er setzt einen dominierenden Zuschauer voraus, der befiehlt, was er gern hat und was er nicht mag, und der es übersetzt in »schön« und »hässlich«. Anders ist es mit dem »Opfer« des »ästhetischen Echos«: dieses befindet sich in einer Situation, die vergleichbar wäre mit derjenigen eines verliebten Mannes oder eines Gläubigen, der automatisch sein forderndes Ich aufgibt und sich hilflos einem vergnüglichen, mysteriösen Zwang unterstellt. (2)

Der Sammler — der wahre Sammler, derjenige, den ich dem kommerziellen Sammler gegenüberstelle, der aus der modernen Kunst eine Wallstreet-Affäre gemacht hat . . . dieser Sammler ist, meiner Meinung nach, ein Künstler *»im Quadrat«*. Er wählt Bilder aus und hängt sie an seine Wände, mit anderen Worten: er malt sich selbst eine Sammlung. (2)

Die Kritik an der modernen Kunst ist die natürliche Folge der Freiheit, die dem Künstler gegeben ist, um seine individuelle Sicht darzustellen. Ich betrachte das Barometer der Opposition als eine gesunde Anzeige der Tiefe eines individuellen Ausdrucks. Je feindseliger die Kritik, desto mehr sollte der Künstler ermutigt sein. (2)

Den Toten sollte es nicht gestattet sein, so viel stärker als die Lebenden zu sein. (3)

L. H. O. O. Q.

1919. Readymade, Reproduktion der Jocónda mit zugefügtem Bart und Schnurrbart, 18,5 : 12,5 cm. Privatbesitz USA.

Literaturhinweis:

(1) Harriet und Sidney Janis: »Marcel Duchamp — anti-artist«, »View«, V, Nr. 1, march 1945, New York. (zitiert)

(2) »The Western Round Table on Modern Art«, San Francisco, 8.—10. April 1949. In: Motherwell und Reinhardt: »Modern Artists in America«, First Series, Wittenborn Inc. New York, 1951

(3) Katherine Kuh: »Marcel Duchamp«, in: »Twentieth Century Art from the Louise and Walter Arensberg Collection«, The Art Institute of Chicago, October—December 1949. (zitiert)

(4) Winthrop Sargeant: »Dada's Daddy«, in: »LIFE-Magazine«, April 28, 1952, New York.

(5) J. J. Sweeney: »Introduction«, in: »Jacques Villon, Raymond-Duchamp-Villon, Marcel Duchamp«, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Januar-Februar 1957. (zitiert)

Allegorisches Genre-Bild: »Georges Washington«.

1945. Montage aus bemalter Gaze und Goldstoffen, darüber schwarz in blau der nordamerikanische Kontinent mit Ausschnitt der USA — Kopf von Georges Washington. Original im Besitz von André Breton, Paris.

Ich hatte stets einen Horror, ein »Berufs«-Maler zu sein. In dem Augenblick, wo man es wird, ist man verloren . . . Ich war nie ein passionierter Maler. Ich hatte nie das olfaktorische Empfinden der meisten Maler. Diese malen, weil sie den Geruch des Terpentins gern haben. Ich persönlich malte zwei oder drei Stunden im Tag und konnte nie schnell genug davon wegkommen. (4)

Ich war unfähig, mich an eine Malerei zu gewöhnen, die mit dem Pinsel wahllos auf der Leinwand herumspritzt. Ich wollte auf eine absolut *trockene* Zeichnung zurückkommen, auf die Komposition einer *trockenen* Kunst: welch besseres Beispiel gab es hiefür als die mechanische Zeichnung? — Ich begann den Wert der Exaktheit, der Präzision, die Wichtigkeit des Zufalls zu schätzen . . . (7)

Ich betrachte die Malerei als ein Ausdrucksmittel und nicht als ein Endziel. Als ein Ausdrucksmittel unter vielen anderen, und nicht als ein Endziel, das ein ganzes Leben ausfüllen soll. Das Gleiche gilt für die Farbe: sie ist nur eines der Ausdrucksmittel und nicht das Endziel der Malerei. Anders gesagt: die Malerei soll nicht ausschliesslich visuell oder retinal sein. Sie soll ebensosehr die graue Materie und unser Verlangen nach Verständnis interessieren. (7)

Seit dem Impressionismus bleiben die visuellen Produktionen an der Retina stehen. Impressionismus, Fauvismus, Kubismus, Abstraktion — immer handelt es sich um retinale Malerei. Ihr physisches Hauptanliegen: die Reaktionen der Farben, drängt die Reaktionen der grauen Materie in den Hintergrund. Das gilt nicht für alle Vertreter dieser Kunstrichtungen. Einige unter ihnen haben die Retina überwunden . . . Männer wie Seurat oder Mondrian waren keine Retina-Maler, obwohl es den Anschein hat. (8)

Die Malerei hat sich heute wunschgemäss vulgarisiert — zum grossen Vergnügen des Publikums, welches entzückt ist, in die Arkaden jener Dinge eintreten zu dürfen, die ihm bisher verboten waren. Jedermann hat heute den nötigen Wortschatz, um über die Malerei zu sprechen oder sie wenigstens zu verstehen. Während niemand ein Gespräch zwischen zwei Mathematikern unterbrechen würde, ohne sich lächerlich zu machen, ist es vollkommen normal, beim Diner lange Diskussionen über den Wert jenes Malers im Vergleich zu diesem zu hören. (8)

Alles Wichtige, was ich getan habe, kann in einen kleinen Koffer gepackt werden. (4)

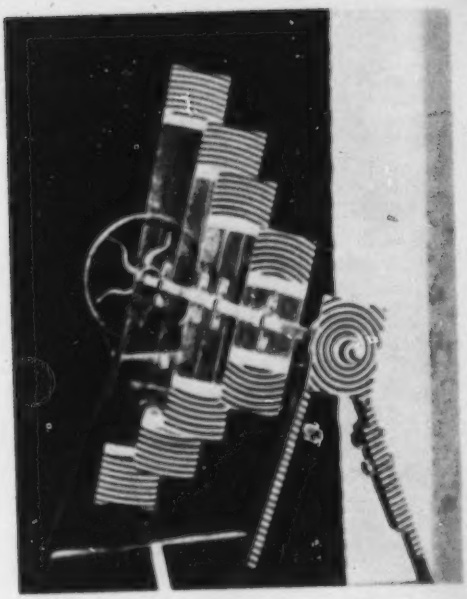
Ich glaube, die Kunst ist die einzige Tätigkeitsform, durch die der Mensch als Mensch sich als wahres Individuum manifestieren kann. Durch sie allein vermag er das animalische Stadium zu überwinden, denn die Kunst ist ein Ausweg in Regionen, wo weder Zeit noch Raum herrschen. Leben heisst glauben, wenigstens glaube ich das. (7)

Die Produktion einer Zeitepoche ist stets ihre Mittelmässigkeit. Was nicht produziert wurde, ist immer besser als was produziert wird. Die wahren Werte sind unberührbar. Übrigens sehe ich nicht ein, weshalb man der Nachwelt das Privileg einräumen soll, zu entscheiden, was gut und was schlecht war. Um so weniger, als diese Nachwelt alle fünfzig Jahre wechselt. Ich sehe aber auch nicht ein, weshalb die Zeitgenossen besser zu urteilen verstünden. Die Idee des Urteils sollte verschwinden . . . (8)

Die Kunst entsteht aus einer Reihe von Individuen, die sich selber ausdrücken; darin liegt keine Frage des Fortschritts. Der Fortschritt ist nichts anderes als eine riesige Prätention unsererseits. Es gab zum Beispiel keinen Fortschritt von Corot gegenüber Phidias. Und »abstrakt« oder »naturalistisch« — das sind heute bloss modische Redensarten. Es ist gar kein Problem: ein abstraktes Bild braucht in fünfzig Jahren keineswegs mehr »abstrakt« auszusehen. (9)

Dada war ein extremer Protest gegen die physische Seite der Malerei. Es war eine metaphysische Haltung. Bewusst und intim war es mit »Literatur« verwickelt. Es war eine Art Nihilismus . . . ein Weg, um von einer bestimmten Geistesverfassung loszukommen — um zu vermeiden, dass man von seiner unmittelbaren Umgebung oder von der Vergangenheit beeinflusst wurde: um von den »Clichés« loszukommen . . . (9)

Was würden Sie als die eigentliche Lösung betrachten? — Offensichtlich kann es gar keine Lösung geben, wenn es kein Problem gibt. Probleme sind Erfindungen des Geistes. Sie sind unsinnig. (4)



Rotationsapparate mit Glasplatten (Präzisionsoptik).

1920 in New York zusammen mit Man Ray. 170 : 125 : 100 cm. Yale University : Sammlung Société Anonyme (siehe auch S. 27).

(6) Michel Sanouillet: »Dans l'Atelier de Marcel Duchamp«, in: »Les Nouvelles Littéraires«, Paris, 16 décembre 1954.

(7) »Entretien Marcel Duchamp — James Johnson Sweeney«, in: »Marchand du Sel — écrits de Marcel Duchamp«, Ed. Le Terrain Vague, Paris, 1958.

(8) Alain Jouffroy: »L'idée du jugement devrait disparaître . . .«, in: »Arts et Spectacle«, Paris, 24 novembre 1954.

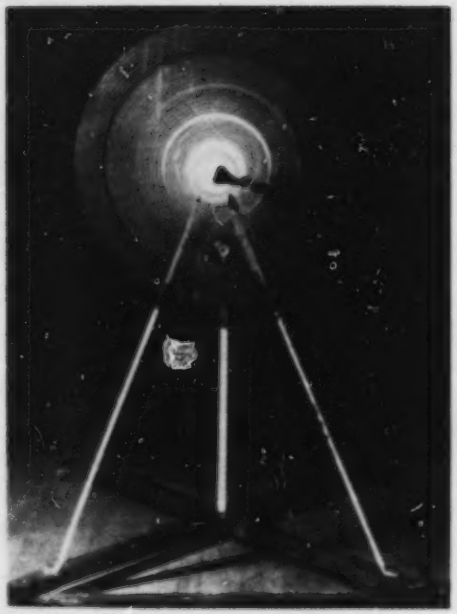
(9) J. J. Sweeney: »Marcel Duchamp, an informal interview«, in: »The Museum of Modern Art Bulletin«, vol. XIII, nos 4—5, New York, 1946. — Ferner: »Marchand du sel — Marcel Duchamp«, Ed. Le Terrain Vague, Paris 1958.

(10) »Marcel Duchamp's ‚Frankenstein'«, o. A., in: »The Art Digest«, vol. XII, Nr. 7, January 1938, New York.

(11) Alain Jouffroy, »Interview«, in: »Arts et Spectacles«, 29 octobre 1958, Paris.

(12) »Marcel Duchamp — vite«, propos recueillis par J. Schuster, in: »Le Surréalisme, même«, Nr. 2, printemps 1957, Paris.

(13) Belle Krasne: »A Marcel Duchamp Profile«, in: »The Art Digest«, Vol. XXVI, Nr. 8, january 1952, New York.



Der Futurismus war ein Impressionismus der mechanischen Welt. Er war eine strikte Fortsetzung der impressionistischen Schule. Ich war daran nicht interessiert. Ich wollte vom physischen Aspekt der Malerei wegkommen. Ich war viel mehr daran interessiert, in der Malerei Ideen zu kreieren. Für mich war der Titel sehr wichtig. Ich war daran interessiert, dass die Malerei meinen Absichten diente und dass ich wegkam von der Stofflichkeit der Malerei. (9)

Für mich hatte Courbet das physische Pathos ins 19. Jahrhundert eingeführt. Ich war an Ideen interessiert — nicht bloss an visuellen Produkten. Einmal mehr wollte ich die Malerei in den Dienst des Geistes bringen. Und meine Malerei wurde natürlich gleichzeitig als eine »intellektuelle«, »literarische« Malerei angesehen . . . In Wirklichkeit ist alle Malerei bis in die letzten hundert Jahre literarisch oder religiös gewesen: alle ist sie im Dienste des Geistes gestanden. Im vergangenen Jahrhundert wurde dieses Charakteristikum nach und nach vergessen. Je sinnlicher der Appell eines Bildes — je tierischer —, desto höher wurde es eingeschätzt . . . (9)

Die einzige wahre Kritik, die an diesem Bild (»Nu descendant un escalier«) und überhaupt an vielen modernen Werken geübt werden kann, ist die, dass seine Formen ein willkürliches Muster bilden, das um seiner eigenen Schönheit willen betrachtet werden kann, während man die eigentliche Botschaft, die es in sich trägt — die Bewegung — vergisst. (10)

Die wahre Kritik der Kunst muss eine Teilnahme sein und nicht — wie in den meisten Fällen — eine blosse Übersetzung des Unübersetzbaren. (11)

Es sind immer die »Anschauer«, die die Bilder machen. Heute entdeckt man El Greco: das Publikum malt seine Bilder dreihundert Jahre, nachdem ihr eigentlicher Urheber sie gemalt hat. (12)

Ich habe immer noch eine entschiedene Antipathie gegen die Ästhetik. Ich bin anti-künstlerisch. Ich bin anti-nichts. Ich lehne mich gegen die Rezeptemacher auf. (13)

Der Wandel ist notwendig. Man könnte heute kein wirklich kubistisches Bild mehr malen. Die Menschheit vermag nichts länger als 30 oder 40 Jahre auszuhalten. (13)

Der 17jährige Marcel Duchamp mit seiner Schwester Suzanne beim Schachspiel.
Radierung von Jacques Villon 1904.

1887 Geboren am 28. Juli in Blainville bei Rouen.
Sohn eines Notars. Bruder des Malers Jacques Villon (eigentlich Gaston Duchamp), des Bildhauers Raymond Duchamp-Villon und der Malerin Suzanne Duchamp.

1902 Besucht das Lyzeum in Rouen.
Malt und zeichnet Landschaften und Familienporträts.

1904 Folgt seinen Brüdern nach Paris.
Als Volontär in einer Druckerei. Besucht die »Académie Julian«.

1906 Impressionistische Landschaftsbilder und Porträts.

1907 Humoristische Zeichnungen für »Le Rire«, »Courrier Français«, etc.

1908 Vom Fauvismus beeinflusst: brillant gemalte »Akte«.

1909 Stellt erstmals aus im »Salon des Indépendants« und im »Salon d'Automne«.

1910 Durch Cézanne angeregt: »Porträt des Vaters«, »Die Schachpartie«. Anzeichen von Ironie im »Porträt von Dr. Dumouchel«. Volumenprobleme: deformierte »Akte«. »Der Busch«, »Durchzug im japanischen Apfelbaum«.

1911 Hinwendung zum Kubismus. Teilnahme an Diskussionen der Gruppe in Puteaux (Villon, Gleizes, Metzinger, La Fresnaye, Le Fauconnier, etc.). »Sonate«.
Erste Darstellung von Bewegung im »Porträt«.
Freundschaft mit Picabia und Apollinaire.
Einfluss durch Raymond Roussel (»Impressions d'Afrique«).
Darstellung der Simultaneität im »Schachspielerporträt«.
Reduktion der Farben auf Brauntöne (»Trauriger Jüngling in einem Zug«, »Akt die Treppe herabsteigend«, Nr. 1).
Angeregt durch stroboskopische Aufnahmen: »Kaffeemühle«.

Die Brüder:

Jacques Villon der Maler (*1875), Raymond Duchamp-Villon der Bildhauer (1876—1918) und Marcel Duchamp (1887), in Puteaux, 1912.

1912 Januar: Definitives Bild von »Akt die Treppe herabsteigend«, erregt den Unwillen einiger Kubisten, wird vom »Salon des Indépendants« zurückgezogen.
März: Studien zum Thema der »Schnellen Akte«: Gegenüberstellung von statischen und dynamischen Formen.
Mai: »König und Königin umgeben von schnellen Akten«.
Juli-August: Aufenthalt in München. Thema der »Braut«: »Jungfrau«, »Übergang von der Jungfrau zur Braut«, »Braut«. Erste Zeichnung »Die Braut von den Junggesellen entkleidet«.
Abwendung von der Malerei. Suche nach neuen Techniken.
Erster Text mit Wortspielen.
Oktober: »Salon de la Section d'Or«.

Marcel Duchamp steigt 1952 eine Treppe hinunter
für den Fotografen Elias Elisofon von LIFE-Magazine

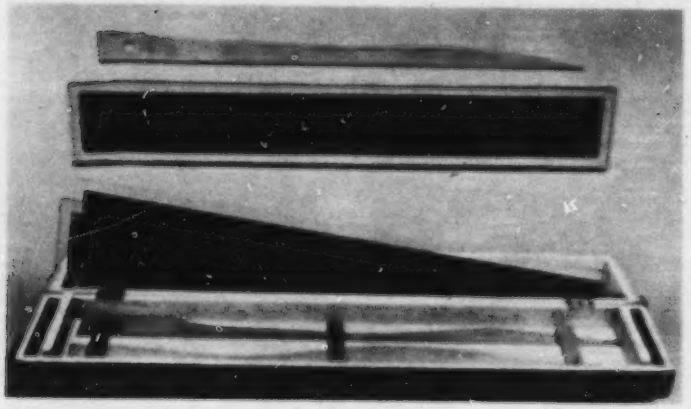
Nu descendant un Escalier, No 2

1912. Öl auf Leinwand 147,5 : 89 cm. Ausgestellt und zurückgezogen im Salon des Indépendants, Paris 1912, dann ausgestellt in der berühmten Armory Show, New York 1913. Jetzt im Museum von Philadelphia / Sammlung Arensberg.

Wird Bibliothekar in Sainte-Geneviève, Paris.
Beschäftigt sich mit Lobatschewski und Riemann.
Beginnt die Notizen zum »Grossen Glas«.

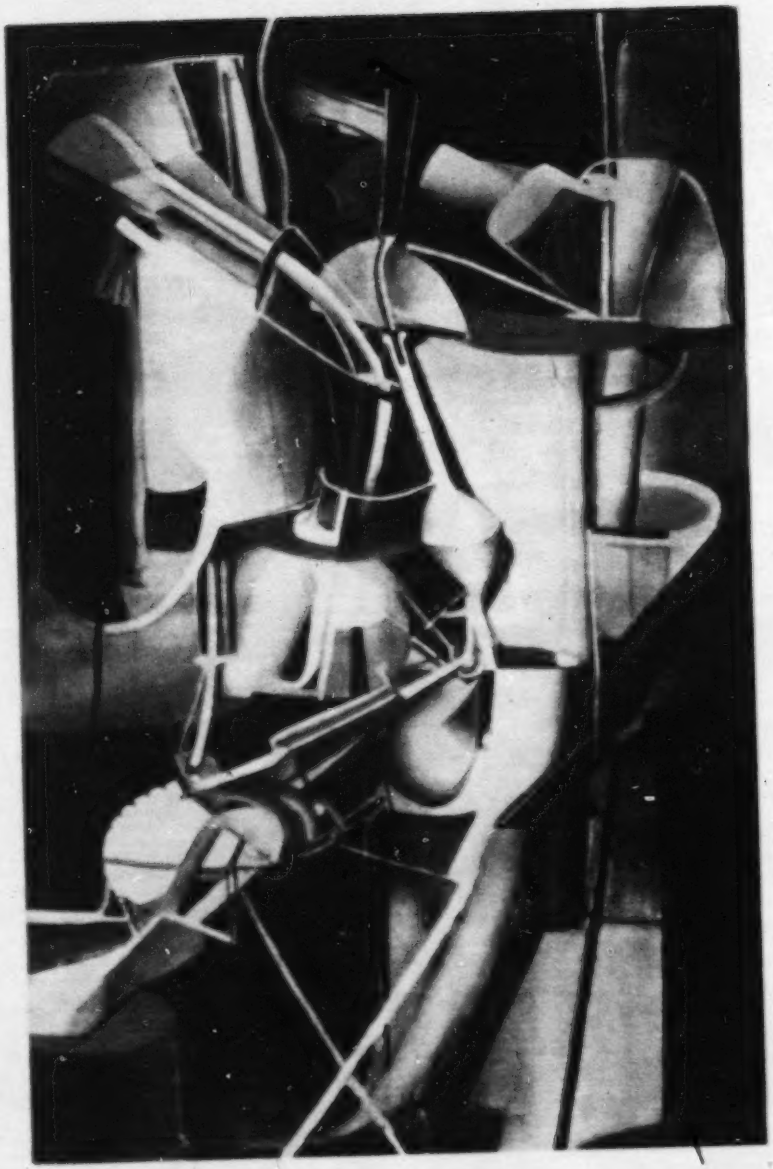
1913 Februar: »Akt die Treppe herabsteigend« wird zur öffentlichen Zielscheibe an der »Armory Show« in New York.
Duchamp beendet den »allgemeinen Plan« des »Grossen Glases«, widmet sich Detailstudien (»Schokoladenmühle«, Nr. 1, »Friedhof der Uniformen und Livreen«, »Box-Kampf«).
Findet eine neue Mass-Einheit, indem er einen 1 m langen, geraden Faden 1 m über dem Boden sich selbst überlässt und die entstehende Zufallsform fixiert (»Normalmass-Stoppagen«).
Erstes Readymade: »Velorad«. Notizen zum »Ready-made«.
Versucht verschiedene Kunstarten (Zeichnung und Text, z.B.) möglichst beziehungslos zusammenzustellen (»Den Lehrling in der Sonne halten«).
Beginnt die erste Glasstudie — »Schienengleiter« — ein halbrundes Scharnierbild.

1914 Entwicklung des Readymade: Signiert eine Kalenderlithographie mit seinem Namen (»Apotheke«).
Fortsetzung der Studien für das »Grosse Glas« (»Schokoladenmühle«, Nr. 2, »Männische Gussformen«).
Erstellt 9 Normalmass-Stoppagen und bildet daraus das »Netz der Stoppagen« für das »Grosse Glas«.



Drei Stoppage-Massnormen

1913/1914. Museum of Modern Art New York
Legat Katherine Dreier (siehe auch S. 22).



Matisse.

München 1912. Öl auf Leinwand, 90 : 55,5 cm.
Museum Philadelphia / Sammlung Arensberg.

Readymade »Flaschentrockner«, mit Inschrift.
»Durchzugskolben«: Fixierung der Deformationen eines Stoffquadrates bei Durchzug (im oberen Teil des »Glases« verwendet).
Duchamp bei Kriegsausbruch für dienstfrei erklärt.
Erste Schachtel mit 15 Notizen (3 Exemplare).

1915 Vorbereitung der Abreise nach Amerika.
Porträtskizzen in einem Militärspital.
Juni: Ankunft in New York. Gibt Französisch-Unterricht.
Bekanntschaft mit dem Sammler Walter Arensberg.
September: Beendet die Glasstudien »Schienengleiter« und »9 Malerische Gussformen«. Geht an die Ausführung des eigentlichen »Grossen Glases«.
Sprachliche Untersuchungen nach Art des Readymade.

1916 Prä-dadaistische Gruppe um Arensberg und Stieglitz (Man Ray, Picabia, Crotti, de Zayas, etc.).
Arbeit am unteren Teil des »Grossen Glases«.
Die Readymade »Kleiderhaken« und »Hutständer« in einer New Yorker Galerie ausgestellt.
»Nachgeholfene« Readymade: »Mit geheimem Geräusch« (Schnurknäuel zwischen Kupferplatten), »Apolinère Enameled« (abgeändertes Reklameschild).

1917 Februar: Demissioniert aus der Jury des »Unabhängigen-Salons« in New York, nachdem sein Beitrag — »Brunnen«,

Aufnahme von Marcel Duchamp in New York, 1917.

von R. Mutt — abgewiesen worden war.
Publiziert drei Nummern einer dadaistischen Zeitschrift: »The Blind Man« (Nr. 1 und 2), »Rongwrong«.
Einfluss auf junge amerikanische Maler.

1918 Malt ein 3 m langes Wandbild: »Tu m'«, mit »Schlagschatten von Readymade« (letztes Ölbild von Duchamp).
»Reiseplastik« aus Gummi, die verschiedene Formen annehmen kann.
Verkauft das grösstenteils beendete »Glas« an Arensberg.
August: Abreise nach Buenos Aires. Studien für die »Okulisten« im »Grossen Glas« (»Stereoskopie in der Hand«, »Mit einem Auge aus der Nähe zu betrachten, während fast einer Stunde«).

1919 Mai: Rückkehr nach Paris. Unterstützt den Pariser Dadaismus (»Unglückliches Readymade« — Geometriebuch im Raume; »L.H.O.O.Q.« — Mona Lisa mit Schnurrbart).
Dezember: Gefälschter Cheque, um einen amerikanischen Zahnarzt mit seiner Unterschrift für Zahnpflege zu entschädigen.
Abreise nach New York: bringt Arensberg das Readymade »50 cm³ Pariser Luft«.

1920 Erste optische Maschine: »Rotierende Glasplatten«.
Eröffnet, zusammen mit Katherine Dreier und Man Ray, die »Société Anonyme: Museum of Modern Art 1920«, zur »Förderung des Studiums des Progressiven in der Kunst«.
Erfindet ein weibliches Pseudonym: »Rrose Sélavy« (»Femme savante«).
»Fresh Widow« (ein Fenster mit Leder-Scheiben).
Weiterarbeit am »Grossen Glas«: »Staubzucht«, »Okulisten«.

1921 Filmt im Anaglyphen-Verfahren exzentrische Kreise in rotierender Bewegung [räumliche Wirkung beim Betrachten mit zweifarbiger Brille].
Readymade: »Why not sneeze? Rrose Sélavy« (Zuckerwürfel aus Marmor in einem Vogelkäfig).
Parfumflacon (Readymade) mit Etiquette: »Belle Haleine — Eau de Voilette« (Duchamp als weiblicher »Vamp«).
April: publiziert »New York-Dada« (eine Nummer, zusammen mit Man Ray).
Juni: Reise nach Paris. Begegnung mit André Breton.
»La Bagarre d'Austerlitz« (ein Fenster mit S-Formen).

Brunnen

1917. Readymade aus Keramik

Musikalische Plastik

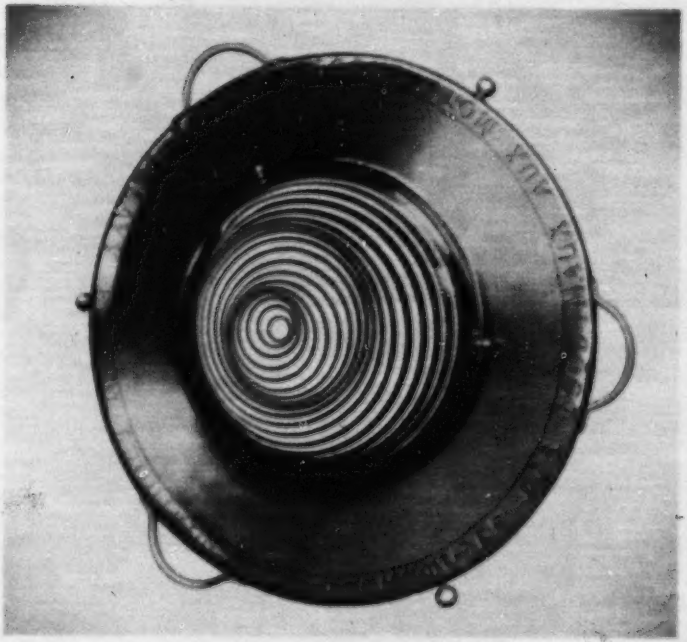
Dauer-Tone, die von
verschiedenen Punkten ausgehen
und eine sonore Plastik
bilden, welche dauert.

1922 Januar: Rückkehr nach New York.
Untersuchungen mit Zahlen. Schachspiele.
In Paris erscheinen einzelne »Wortspiele« der Rrose Sélavy.

1923 »Wanted« (Readymade im Stil »Western«).
Februar: Betrachtet das »Grosse Glas« als definitiv »unvollendet«. Reist nach Paris.

1924 Briefwechsel mit Jacques Doucet über eine optische Maschine und über ein System im Roulette-Spiel.
November: Kurzer Auftritt im schwedischen Ballett »Relâche«, von Francis Picabia (Musik: Eric Satie), und im ersten Film von René Clair: »Entr'acte«.
Gibt 30 Exemplare einer »Obligation von Monte-Carlo« heraus, mit Porträt des Autors.

1925 Beendet die optische Maschine: »Rotierende Halbkugel«.
Zeichnet ein Plakat für das »Internationale Schachtournier« in Nizza, an dem er teilnimmt.



Rotations-Halbkugel (Präzisionsoptik)

1925, mit Gestell 150 : 70 : 50 cm). Sammlung Madame M. H. P. Roché, Paris (siehe auch S. 10)

1926 Scheiben mit »Wortspielen der Rrose Sélavy« und »optische Spiralen« für einen Film: »Anémic Cinéma« (zusammen mit Man Ray und Marc Allégret).
Herbst: Aufenthalt in New York. Installiert eine Ausstellung für Constantin Brancusi sowie eine Ausstellung der »Société Anonyme« im Brooklyn-Museum, wo das »Grosse Glas« zum erstenmal öffentlich gezeigt wird.

1927 Das »Grosse Glas« zerbricht beim Rücktransport von der Ausstellung.
Heirat mit Lydie Sarrazin-Levassier (bis Oktober).
Richtet (aus praktischen Gründen) eine Türe ein, die »gleichzeitig offen und geschlossen« ist (eine Türe für zwei Zimmer, Atelier an der Rue Larrey).

Constantin Brancusi, Marcel Duchamp und Mary Reynolds in Villefranche, 1929.

1930 Als Mitglied der französischen Schachequipe: Teilnahme an internationalen Tournieren.

1932 Publikation eines Schachbuches, zusammen mit V. Halberstadt: »Opposition und Schwesterfelder sind versöhnt« (dreisprachige Ausgabe; mit einem Umschlag von Duchamp).

1933 Herbst: Aufenthalt in New York. Einrichtung einer weiteren Ausstellung von Constantin Brancusi.

1934 September: Publikation der »Grünen Schachtel« (Notizen und Dokumente zum »Grossen Glas«) in 320 Exemplaren.

Schachtel-im-Koffer.

1938/1941 – 42, 38 : 34 cm.
Ausgestelltes Stück XIX/XX.
Sammlung Frau Marguerite Arp-Hagenbach, Basel und Meudon.

1935 Umschlag für »Minotaure«, Nr. 6.
Erste Analyse der »Grünen Schachtel« durch André Breton.
Publikation der optischen Scheiben »Rotoreliefs« in 500 Exemplaren, Stand an der Erfindermesse »Concours Lépine«, Paris.

1936 Umschlag für »Cahiers d'Art«, Nr. 1—2, 1936 (»Cœurs volants«).
April: Reise nach New York. Repariert das »Grosse Glas«.

1937 Februar: Erste (bis jetzt einzige) Sonderschau mit Werken von Marcel Duchamp, Arts Club of Chicago.
Umschlag für »Transition«, Nr. 26 (Readymade »Kamm«).
Errichtung einer Glastüre für die surrealistische Galerie »Gradiva«.

1938 »Générateur-arbitre« der internationalen surrealistischen Ausstellung, Galerie Beaux-Arts, Paris.
Projekt für ein »tragbares Museum«: »Boîte-en-Valise«, in 300 Exemplaren, enthaltend die meisten seiner Werke, verkleinert.

1939 Publikation der »Wortspiele von Rrose Sélavy«, Ed. G.L.M., Paris.

1941 Führt mehrere Exemplare der »Boîte en Valise« aus. Katherine Dreier und Duchamp übergeben die »Société Anonyme« der Universität Yale, New Haven.

1942 Juni: Ankunft in New York.
Einrichtung der surrealistischen Ausstellung in New York (»Spinngewebe« aus kilometerlangen Schnüren) zusammen mit André Breton. Umschlag des Katalogs: »First Papers of Surrealism«.

1943 Teilnahme an einem Wettbewerb der Zeitschrift »Vogue« für ein Porträt von Georges Washington (»Allégorie de genre«). Umschlag für »VVV«, Nr. 2—3.

1944 Einrichtung der Ausstellung »The Imagery of Chess« (Galerie Julien Lévy): »Taschenschach« (Readymade in 20 Exemplaren).

1945 Umschlag für »View«, Nr. 1 (Duchamp-Nummer).
Schaufenster-Vitrinen für Publikationen von André Breton.
Filmt mit Hans Richter eine Sequenz von »Dreams that Money Can Buy« (1947).

1946 Umschlag für einen Textband von André Breton.
Mai: Reise nach Paris.

Umschlag für die Zeitschrift »Cahiers d'Art« mit fliegenden Herzen (Cœurs Volants). Vibrierendes Blau-Rot. 1936.

Umschlag einer Sondernummer über Marcel Duchamp der Zeitschrift ViewW, New York, 1945.

1947 Umschlag für »Le Surréalisme en 1947« (»Bitte berühren«) und Einrichtung der surrealistischen Ausstellung, Galerie Maeght, Paris.
Mai: Rückkehr nach New York.
Entwürfe für Schachfiguren.

1950 Publikation des Katalogs »Société Anonyme«, mit 33 Texten von Marcel Duchamp über zeitgenössische Künstler.

1951 »Objet-Dard«, »Feuille de Vigne Femelle« (Objekte).

1952 Einrichtung der Ausstellung »Duchamp Frères & Sœur, Oeuvres d'Art« (Galerie Rose Fried, New York).
Mitarbeit beim Film »8 × 8« von Hans Richter.

1953 Zweite Auflage der »Rotoreliefs«, in 1000 Exemplaren.
Einrichtung und Katalog der Ausstellung »Dada 1916—1923«, Galerie Sidney Janis, New York.
Die Sammlung Arensberg, mit etwa 40 Werken von Marcel Duchamp, sowie das »Grosse Glas« (Legat Katherine Dreier), werden im Kunstmuseum von Philadelphia aufgestellt.

1954 Heirat mit Teeny Sattler. »Coin de Chasteté« (Objekt).
Reise nach Paris.

1955 Entwurf für einen Buchumschlag (»Jaquette«).
Interview und Film für die amerikanische Television.

1957 Einrichtung der Ausstellung: »Jacques Villon, Raymond Duchamp-Villon, Marcel Duchamp« im Solomon R. Guggenheim-Museum, New York.
Vortrag in Houston (Texas): »Der schöpferische Akt«.

1958 Vorbereitung für die Luxusausgabe einer Monographie »Über Marcel Duchamp«, von Robert Lebel (mit Readymade »Eau et Gaz à tous les Etages«, Selbst-Porträt »Marcel déchiravit«, handkolorierte Photographien des »Grossen Glases«).
Zelluloidgravur für »L'Equilibre«, Gedicht von Picabia.
Umschlagzeichnung (»Calligramme«) für den Katalog »Le dessin dans l'Art Magique«, Galerie Rive-droite, Paris.
»Cots alités« (Projekt für das Modell 1959 in »La mariée mise à nu . . .«).

1959 erscheint: Robert Lebel: »Sur Marcel Duchamp«, 192 Seiten, 122 Tafeln, 48 Dokumentarphotos, Oeuvreverzeichnis mit 207 Nummern, 377 Nummern Bibliographie; Trianon Press, Paris.
Publikation der gesammelten »Schriften« von Marcel

Duchamp (»Marchand du Sel«, herausgegeben von Michel Sanouillet, Ed. Le Terrain Vague, Paris).
Anti-Peintre: »With my tongue in my cheek«.

1960 Mitarbeit an der surrealistischen Ausstellung, Galerie Cordier, Paris (»Bonjour alerte«).

(Zusammenstellung von Serge Stauffer)

In dankenswerter Weise haben Leihgaben für die Ausstellung zur Verfügung gestellt:

Frau Marguerite Arp-Hagenbach, Basel und Meudon
M. E. Bomsel, Paris
M. André Breton, Paris
M. Gustave Candel, Paris
Mme Suzanne Crotti-Duchamp, Neuilly s/S.
Mr. Arnold Fawcus, Paris
M. Georges Hugnet, Paris
M. Robert Lebel, Paris
Musée National d'Art Moderne, Paris
Mme H. P. Roché, Sèvres
Herr Serge Stauffer, Zürich
Herr Hans Bolliger, Bern
Herr Max Bill, Zürich

EAU ET GAZ A TOUS LES ÉTAGES
Readymade (12,8 : 16,5 cm) auf der Schachtel der Vorzugsausgabe des Buches von Robert Lebel, Sur Marcel Duchamp, Trianon Press Paris, 1959.